



Dispositivos Fotográficos: entre *Storytellers* e *Storybuilders*, Teses e Antíteses¹

Isabel Maria Bernardo FARINHA²
Jorge Augusto FELDENS³

IADE-U – Creative University, Lisboa, Portugal⁴
Centro Universitário Curitiba – UNICURITIBA, Curitiba, Brasil

RESUMO

Abordar o poder simbólico narrativo cristalizado numa fotografia nos leva, em primeiro lugar, a focar as matrizes de Fotorreportagem para podermos, num segundo momento, ao considerar o papel da imagem no processo comunicativo e na mediação cultural-imagética, abordar fotografias icônicas como capazes, do ponto de vista da recepção, de recolocar mental e temporalmente o receptor na narrativa que ela sintetiza ou fazer com que ele cognitivamente consiga captar o discurso subentendido maneje uma grelha de leitura interpretativa resultante das suas expectativas. Além disso, abordamos fotografias icônicas como capazes de resgatar o sentido da narrativa por síntese ou por disrupção na construção ou na explanação de uma história.

PALAVRAS-CHAVE: Fotorreportagem; *storytelling*; *storybuilding*, narratologia

*As indagações,
A resposta certa, não importa nada: o
essencial é que as perguntas estejam certas.*
Mário Quintana

Algumas imagens são capazes de estimular a nossa imaginação, de reavivar as nossas memórias, de relembrar momentos singulares. Essa constatação, de imediato, permite afirmar que as imagens não existem apenas para serem observadas, antes para serem faladas, apropriadas, ressignificadas, reconduzindo a fragmentos narrativos ou mesmo histórias completas. E, embora estejamos também conscientes da questão angular das imagens, ou seja, da intencionalidade do autor, das estratégias de que um fotógrafo pode lançar mão para construir uma significação, estamos mormente

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

² Professora Dra. Isabel Maria Bernardo Farinha é docente do curso de Publicidade e Propaganda do IADE-U – Creative University de Lisboa - Portugal

³ Professor Me. Jorge Augusto Feldens é docente do curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Curitiba – UNICURITIBA.

⁴ O presente estudo é resultado de um trabalho de intercâmbio docente realizado entre o Centro Universitário Curitiba – UNICURITIBA e IADE-U Creative University de Lisboa, Portugal, durante o mês de março de 2015, em Curitiba, quando os autores deste estudo atuaram conjuntamente na disciplina de Creative Storytelling do curso de Publicidade e Propaganda do UNICURITIBA e na elaboração de pesquisas sobre o assunto.



interessados, neste estudo, em referenciar as dinâmicas de recepção e leitura da imagem fotográfica, questionando a força, a dialética narrativa com que os atores sociais o fazem, pelo construto ou plasticidade simbólica que lhes dedicam.

1. A FOTOGRAFIA COMO DISPOSITIVO NARRATIVO

As imagens, enquanto comunicação visual, artística ou informativa, podem ser consideradas como uma obra aberta, passível de múltiplas interpretações. Nessa perspectiva, valemo-nos inicialmente dos conceitos *Punctum* e *Studium*, elaborados por Roland Barthes em sua obra “A câmara clara”, que norteiam a compreensão a respeito do interesse pela fotografia por parte de quem a observa.

Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante de meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, polido: nelas nenhum punctum: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente de Studium [...]. O Studium é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto / não gosto. (BARTHES, 1984, p. 47)

Enquanto *Studium* denota um interesse claro e puramente objetivo, que engloba características ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem, uma descodificação dos signos presentes em uma fotografia em função do conhecimento prévio de quem observa a foto, o *Punctum* tem caráter subjetivo, sugere um interesse que se impõe ao observador, tocando-o emocionalmente, instigando, ferindo-o.

Na concepção de Barthes, se no *Studium* é o intelecto que responde à fotografia, no *Punctum* é o corpo que reage àquilo que lhe é posto: “Como espectador, eu só me interessava pela fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso” (1984, p. 39). Portanto, *Punctum* é o indizível da imagem, aquilo que o olhar não é capaz de capturar: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre o invisível: não é aquilo que vemos” (1984, p.16).

Barthes, assim, permite-nos uma primeira constatação importante para o estudo aqui proposto: as fotografias são um dispositivo narrativo que, considerada a sua dualidade de recepção e de leitura, engaja mais ou menos o seu observador, exigindo-lhe maior ou menor participação no processo de significação. Dada essa natureza das



imagens, julgamos necessário aqui mais um recorte: não pretendemos discutir o valor narrativo de quaisquer imagens, mas especificamente fotografias que nascem com o propósito de narrar algum acontecimento.

Em suma, e para lá das margens de uma análise estrutural de um *corpus* fotográfico, focamo-nos, do ponto de vista da recepção, naquele ponto singular e insustentável de encontro entre o artefato cultural e a memória individual e colectiva, campo minado e ativo de ressignificações: “Aquilo que não é consequência de uma escolha não pode ser considerado nem mérito nem fracasso”⁵ (KUNDERA, 1983, p.41).

Nesse âmbito ainda, trazemos à luz da discussão o conceito de “fotorreportagem”, não necessariamente um foto-relato em várias imagens, mas uma abordagem em que se usa apenas uma fotografia, correspondente à noção bressoniana⁶ de uma imagem capaz de congelar um instante que sintetiza tudo o que um acontecimento foi ou significa.

2. PLASTICIDADE IMAGÉTICA: ENTRE A HISTÓRIA INSTANTÂNEA E A NARRAÇÃO CONSTRUÍDA

Partindo do pressuposto apresentado acima, de que o processo de significação de um dispositivo narrativo exige por parte de quem a observa uma maior ou menor participação, é natural afirmarmos tratar-se de uma interação em que o receptor atua de uma forma mais passiva ou mais ativa na leitura e replicabilidade das imagens:

O texto é um conjunto de instruções que o leitor individual ou público executa de modo passivo ou criador. O texto só se torna obra na interação entre o texto e o receptor. (RICOEUR, 1994, p.118)⁷

Do ponto de vista da recepção, sustentamos este não ser simplesmente o ato de cognitivamente conseguir ler o discurso subentendido das imagens fotográficas e a capacidade de manejar uma grelha de leitura interpretativa resultante das suas expectativas “interesses, desejos, necessidades e experiências, condicionados pelas circunstâncias sociais específicas de cada estrato social e também biográfico” (JAUSS,

⁵ KUNDERA, Milan. A insustentável leveza do ser. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1983.

⁶ SOUSA, Jorge Pedro. Fotorjournalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002 (p.127-128). Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (BOCC). Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojournalismo.pdf>. Acesso em: 10/03/2015.

⁷ RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa, Tomo I, Papyrus, S. Paulo. 1994.

1987, p. 77)⁸, que fazem do ator social um receptor ativo, uma vez que as imagens, que relatam e retratam histórias, integram um vasto stock culturo-imagético contemporâneo assente na instantaneidade, no “pronto-a-ser-consumido” e logo a seguir descartado, enquanto elementos polifônicos de uma “cultura como recurso” (YUDICE, 2004).

Assim, em plena abundância de oferta de narratologias prontas-a-servir da atual cultura mediático-digital, o receptor assume fundamentalmente um papel de mediador navegante do ícone fotográfico significante *per si*, replicando-o e partilhando-o entre distintas mídias no ciberespaço.

Nos anestesiámos a cada nova imagem que vemos. O mundo tornou-se um grande "corredor" de imagens. Passamos por elas e até vemos através delas, sem perceber que estas não são a realidade. O vasto catálogo fotográfico da miséria e da injustiça por este mundo afora familiarizou-nos, de certa maneira, com as atrocidades, fazendo o horrível parecer familiar, remoto. (SONTAG, 2003, p.20)⁹

Ao se deparar com a imagem abaixo, por exemplo, um receptor que compartilha das mesmas referências culturais e históricas, certamente será capaz de se recolocar mental e temporalmente nessa fotografia. Para ele, a história sintetizada pela imagem surgirá quase que instantaneamente.



Figura 1: Fotografia de Joe Rosenthal¹⁰

⁸ (*cit in* Gonzaga Motta, 2006, p.54),

<http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/1ART02%20Luiz%20Gonzaga.pdf>

⁹ SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p. 20.

¹⁰ Esta fotografia de Joe Rosenthal venceu o Prêmio Pulitzer em 1945. Retrata fuzileiros navais do 28º Regimento do Exército Americano, 5ª Divisão, levantando a bandeira do país no topo do Monte Suribachi, Iwo Jima, Japão.



Nessa circunstância, a premiada fotografia de Joe Rosenthal se reveste de valor **Storyteller**, sintetizando instantânea e prontamente ao observador a narrativa da incursão (e vitória) americana na ilha de Iwo Jima, um dos eventos mais sangrentos e emblemáticos da Segunda Guerra Mundial. Durante 36 dias, entre meados de fevereiro e março de 1945, americanos e japoneses lutaram pela posse da ilha, episódio que resultou em mais de 30 mil mortes (22 mil japoneses e 8 mil americanos).

Por outro lado, esta mesma imagem fotográfica pode ser construtora de nova(s) história(s), configurando-se **Storybuilder**, pois, mesmo que um ator social não compartilhe das referências acima elencadas e que seja, portanto, incapaz de se recolocar mental e temporalmente nessa imagem fotográfica, ele consegue, no seu imaginário, atribuir-lhe um sentido que atravessa o tempo, qual alter-momento icônico que essa foto exclusiva e única capta, configurando-a e catapultando-a para outros contextos socioculturais, transversais da condição humana. O hasteamento da bandeira americana no alto do monte Suribachi por parte de soldados do exército pode suscitar uma narrativa cuja síntese seja o triunfo de um exército sobre tropas inimigas em uma batalha qualquer e todos os valores e sentimentos inerentes à conquista: orgulho, euforia, superação. Nesse caso, a narração não surge pronta ao receptor, mas é (re)construída, o que fazem do ator social um receptor significativamente mais ativo.

Esta arte de navegar e de descoberta de outros mundos dentro de uma dada imagem, esta plasticidade reinterpretação do objeto significante pode, conseqüentemente, prender-se com o fato de as narrativas constituírem “um meio de reconfigurar a nossa confusa e difusa experiência temporal” (RICOEUR, 1994 apud. MOTTA, 2006, p.3). O homem, portanto, utiliza a narrativa como meio de construção de discursos, como forma de sedimentação, dominação e preservação cultural. Alia a isso a ideia de controle de algo que é extremamente fugaz, o qual sem essa transformação do real para o codificado (por meio de sistemas semióticos) seria impossível de se dominar: o tempo” (AGOSTINETI, 2010, p.4).



3. UM OLHAR NARRATOLÓGICO SOBRE FOTORREPORTAGENS: TESES E ANTÍTESES

“*Einmal ist Keinmal*”
Milan Kundera

Sabemos que as imagens fotográficas fluem abundantemente enquanto produtos consumíveis da nossa contemporaneidade. Praticamente onipresentes no cotidiano, elas nos apresentam questões importantes em relação à narrativa dos acontecimentos.

De um lado, as fotografias podem ser informativas e descritivas, criando narrativas focadas sobre pessoas particulares, circunstâncias e eventos, cristalizando um momento único, irrepetível e indelével para a humanidade e sem espaço para ensaios ou correções (KUNDERA, 1983). As fotorreportagens, em especial, interessam-nos aqui, pois queremos discuti-las como imagens capazes de congelar um instante que sintetiza tudo o que um acontecimento foi ou significa, seja representando uma tese ou uma antítese relativa à narrativa que apresenta.

Assim, voltamos o nosso olhar para imagens que nos sejam efetivamente *Storytellers*, de acordo com a proposição acima, e não *Storybuilders*, criadoras de narrativas mais abstratas, que transcendem o momento específico descrito para transmitir uma mensagem mais genérica sobre o mundo.

3.1 FOTORREPORTAGEM SÍNTESE: A TESE DE UMA NARRATIVA

No final da Segunda Guerra Mundial, a Conferência de Genebra decidiu que, até a realização de eleições, o Vietnã ficaria dividido em Vietnã do Norte (socialista) e Vietnã do Sul (capitalista). As eleições, no entanto, não aconteceram. Os vietnamitas do sul criaram a Frente Nacional Libertadora e receberam o apoio dos socialistas do norte. Preocupados com o avanço socialista, os EUA intervieram e o país entrou em guerra. Desta, resultaram inúmeras fotografias que chocaram a opinião pública, muitas delas obras do fotógrafo Huynh Cong Ut, profissionalmente conhecido por Nick Ut.

A imagem que aqui propomos analisar, e que se tornou símbolo da Guerra do Vietnã, foi retratada em 8 de junho de 1972 e expõe o momento em que a menina de nove anos foge do local onde aviões sul-vietnamitas haviam despejado napalm, substância química que, misturada a líquidos inflamáveis, transforma-os em um gel pegajoso e incendiário.



Figura 2: “A Menina Napalm”, Huynh Cong Ut, 8 de Junho de 1972

A fotografia em questão correu o mundo em 1972, contando a história da dor de crianças inocentes que certamente recebeu a compaixão e identificação rápida e emocional do espectador, que, em seu sistema de valores, condena a brutalidade da ação. De acordo com Barcelos (2012, p.89):

A menina nua e de braços abertos passa a ideia de abandono, de fragilidade diante da abominação da guerra, mas também de redenção. A imagem ultrapassa a informação e se monumentaliza para agregar um sentido mais amplo, do tipo ‘Veja a que ponto essa guerra chegou’, buscando uma orientação mais direta para a reflexão e para o modo de ver o acontecimento.

Esta fotografia, em especial, pertence ao acervo de imagens que causaram a rejeição do conflito em todo o mundo e, principalmente nos Estados Unidos, onde a opinião pública passou a exigir a retirada e o retorno das suas tropas. A imagem da menina causou extrema comoção da opinião pública, pois viu-se nela a síntese, a tese de uma guerra que se mostrava extremamente agressiva. Logicamente, de uma guerra se esperam imagens fortes, agressivas aos olhos, apresentando cenas de violência e destruição.

Mesmo que haja outras personagens na fotografia, entre elas quatro outras crianças que também fogem, a nudez e a expressão facial da garota Kim Phuc sintetizam uma noção de fragilidade e exposição ao sofrimento, que acabam conduzindo o olhar dos expectadores primeiramente para ela. Outra tematização forte é a dor e o



sofrimento, dada pela situação das crianças em fuga, principalmente em suas expressões faciais

Além disso, o cenário passa a ideia de vazio, abandono, desolação e o tema guerra é marcado pela presença dos soldados e da espessa nuvem de fumaça que parece ainda vir em direção das pessoas retratadas. Pode-se afirmar, assim, que a imagem mostra a violência explícita da guerra: o resultado de um ataque a civis que atingiu crianças indefesas e inocentes. Trata-se de uma fotografia de forte impacto emocional, que expõe um posicionamento mais explícito e que sintetiza a tragédia que é uma guerra e o sofrimento que ela acarreta.

3.2 IMAGENS DISRUPTIVAS DO CONTEÚDO EXPECTÁVEL DA NARRATIVA: ANTÍTESE DE UMA NARRATIVA

Assim como há imagens que se eternizam, que se consagram pela capacidade de nos contarem uma história a partir da sintetização de sua tese, acreditamos haver aquelas que se consolidam justamente por apresentarem uma ruptura do conteúdo expectável da narrativa, uma antítese.

Em 15 de setembro de 2012, aproximadamente um milhão de manifestantes invadiram pacificamente as ruas de 40 cidades portuguesas contra o governo do primeiro-ministro Passos Coelho, pedindo a sua demissão e cumprindo a palavra de ordem mobilizadora: “A *troika*¹¹ que se lixe! Queremos as nossas vidas!”. Tratava-se da maior manifestação realizada desde o 1º de Maio de 1974, dias após o 25 de Abril, que derrubou o período da ditadura que vigorou por 40 anos em Portugal.

O movimento "Que se lixe a *troika*! Queremos as nossas vidas!", criado em Junho de 2012 em Lisboa, organizou a manifestação de 15 de Setembro 2012, que surgiu na Internet, através das redes sociais, e foi inicialmente organizada por algumas pessoas de Lisboa, mas acabou por ser acolhida em várias regiões de Portugal, assim como em Fortaleza (Brasil), Berlim, Barcelona, Bruxelas, Paris e Londres. A manifestação levou um milhão de pessoas às ruas, em várias cidades portuguesas, e em Lisboa foram mais 500 mil pessoas num protesto nacional contra as medidas de austeridade.

¹¹ O termo *troika* foi usado como referência às equipas constituídas por responsáveis da Comissão Europeia, Banco Central Europeu e Fundo Monetário Internacional que negociaram as condições de resgate financeiro na Grécia, no Chipre, na Irlanda e em Portugal, a partir de 2010.

A imagem que se busca analisar neste tópico expõe, numa fração de segundos, um rosto desarmado de um policial das Forças Especiais de Intervenção perante a audácia perturbadora e frágil de uma manifestante que o abraça num momento tenso e acesso do plausível confronto.



Figura 3: “O Abraço”, José Manuel Ribeiro, 15 de Setembro de 2012

José Manuel Ribeiro, fotojornalista da Reuters, saiu da Praça José Fontana, local em que a manifestação teve início e, de acordo com seu depoimento, decidira ficar junto aos escritórios do Fundo Monetário Internacional – FMI, porque pensava que, conforme depoimento dado ao periódico português Público (SANCHES, 2012), seria ali que poderia acontecer algo mais grave. “A certa altura, vi um vulto a dirigir-se a um polícia e pensei: ‘É agora!’ Rodeei outro agente e fotografei. Não estava à espera que fosse um abraço”, conta. O fotógrafo enviou a imagem e continuou a trabalhar. Só mais tarde percebeu que tinha a sua imagem havia sido destacada pela Reuters. “Quando cheguei a casa de madrugada, percebi que tinha sido publicada na Nova Zelândia” e, no dia seguinte, viu-a nas páginas do jornal brasileiro O Globo.

Sem saber muito bem como nem porquê, Adriana Xavier, a moça que aparece na imagem abraçando o policial, viu-se no centro das atenções depositadas na manifestação



de 15 de Setembro. Não por ser ativista, muito menos por estar ligada às causas da manifestação ou porque desejasse: Adriana simplesmente abraçou um policial.

Defendemos ser este um bom exemplo de uma imagem disruptiva do conteúdo expectável da narrativa de uma manifestação, uma antítese, pois o clima tenso da manifestação, construído pela presença do policiamento ostensivo em frente aos escritórios do FMI para eventual contenção do povo foi simplesmente, foi simplesmente desconstruído pela imagem.

A presença do fotojornalista naquele cenário, conforme suas próprias palavras, deu-se pela expectativa de que “naquele local poderia acontecer algo mais grave”. As próprias vestimentas do policial também revelam a expectativa de um confronto com os manifestantes. Os equipamentos de segurança corporal bastante significativos (capacete, viseira, ombreira, colete e luvas) entram em absoluto contraste com as roupas e gesto absolutamente desarmados da moça que o abraça na cena captada por José Manuel Ribeiro. Por fim, o rosto do policial também revela absoluto desarme, transparecendo vivenciar uma situação para a qual não estava preparado, algo fora dos manuais de contenção de manifestantes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das limitações impostas por este artigo, certamente deixamos de lado muitas outras possibilidades de leitura dos registros imagéticos, que exigiriam maior detalhamento. No entanto, a proposta de leitura aqui proposta nos possibilita traçar algumas considerações importantes.

A partir da análise de algumas imagens, pudemos observar em todos os registros fotográficos – situados em um gênero específico e numa perspectiva de troca comunicacional e dialógica – a presença de uma dimensão narrativa. Do ponto de vista da recepção, sustentamos que “ler uma imagem” não significa simplesmente o receptor compartilhar das mesmas referências culturais e históricas da fotografia e, por consequência, ser capaz de se recolocar mental e temporalmente nessa imagem *Storyteller*. Mas também o ato de o receptor cognitivamente conseguir captar o discurso subentendido das imagens fotográficas e a capacidade de manejar uma grelha de leitura



interpretativa resultante das suas expectativas, que fazem dele, desse ator social, um receptor mais ativo em relação ao registro fotográfico, nesse caso, *Storybuilder*.

Entre as imagens *Storytellers*, julgamos pertinente a discussão a respeito de imagens capazes de congelar um instante que sintetiza tudo o que um acontecimento foi ou significa, seja representando uma tese ou uma antítese relativa à narrativa que se apresenta. A partir perspectivas como essas, em que consideramos vários aspectos do discurso e sua ligação com o social, podemos chegar a análises mais ricas e que nos permitem compreender a narratividade no discurso no plano da troca. Com os exemplos que trouxemos, percebemos que a dimensão narratológica dos registros fotográficos apontou funcionamentos discursivos que podem orientar o olhar e conduzir a opiniões.

REFERÊNCIAS

- BARCELOS, Janaina. De que lado você está? Análise da dimensão argumentativa em fotografias jornalísticas da guerra do Vietnã. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n.3, p. 82-92, nov. 2012.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1983.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANCHES, Andrea. Não fui a primeira pessoa no mundo a abraçar um polícia. *Público*, Lisboa, Portugal, 17 de set. de 2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/nao-fui-a-primeira-pessoa-no-mundo-a-abracar-um-policia-1563434>. Acesso em: 25 de mar. 2015
- SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto, 2002. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (BOCC). Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acesso em: 10 de mar. 2015
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.